

Das zusammengesetzte Kunstwerk der niederländischen Frühzeit:

Die Brüder van Eyck: Der Genter Altar.

Sicher ist zunächst, daß der Genter Altar schon perspektivische Eigentümlichkeiten zeigt, die nicht als zufällige ungeschickte Abweichungen von der Norm der perspektivischen Auffassung — dem »Normalbild« der früheren Ausführungen — aufgefaßt werden können, vielmehr als bewußte, gewollte Variationen — wohl im Sinne einer Bereicherung unternommen — anerkannt werden müssen.

Jedenfalls ist die Technik der Perspektive in der Hauptsache bewältigt (ob unbewußt, beziehungsweise rein empirisch, oder theoretisch bewußt, scheint fraglich [vgl. Kern, der die bewußte Lösung des Problems erst bei Petrus Cristus suchen will]). Sicher ist, daß die Hauptakzente durchgehend richtig sind; Verstöße im einzelnen (Unschärfe oder gar eine gewisse, wennschon nicht sehr grobe Multiplizität der Fluchtpunkte) kommen nicht selten vor; es ist aber zu beachten, daß man diese noch jahrhundertlang antrifft, und zwar bei guten Meistern und sogar solchen, denen das Verständnis gerade für Architektonisch-Räumliches keineswegs abgeht. Um diese Dinge richtig zu beurteilen, müßte man wohl über den Grad der Beteiligung von Hilfskräften bei der Ausführung der Werke genau orientiert sein.

Betrachten wir zuerst die Innenseite:

Unterer (Haupt-)Teil:

Hauptbild (Anbetung des Lammes): horizontal-zentrisch (in der Vertikale ist der Sehpunkt beträchtlich hochgeschoben, er liegt $\frac{3}{17}$ | 20).

Flügelbilder (Einsiedler usw.): für eine genaue Bestimmung ungeeignet, da ohne jeden architektonischen Anhaltspunkt; sie scheinen ungefähr von der Lotlinie durch den Sehpunkt des Mittelbildes aus gesehen, jedoch von einem tiefer gelegenen Punkt aus als das Mittelbild.

Oberer Teil: Mittlere drei Bilder (Gottvater usw.): von gemeinsamem Sehpunkt aus, der in der Mittelvertikale des Mittelbildes, vertikal ungefähr $\frac{2}{1}$ | 3 des Mittelbildes (in der Höhe der Kniee von Gottvater) liegt.

Drittes Bild beiderseits (musizierende Engel), exzentrisch, und zwar nach den mittleren Bildern hin, jedoch nicht vom einheitlichen Sehpunkt der mittleren drei Bilder aus gesehen, vielmehr jedes Bild von besonderem Sehpunkt aus, der für beide etwa in der Mitte des Nachbarbildes liegt (für das rechte Bild auch höher als für das linke und die Mittelbilder).

Viertes Bild beiderseits (Adam und Eva): Ist schon im dritten Bilderpaar der oberen Innenreihe eine Lockerung der perspektivischen Einheit eingetreten (immerhin nur derart, daß sie noch als quantitativ bezeichnet werden kann [der Standpunkt wird — wenn wir von der einseitigen Höhenverschiebung als einer wohl zufälligen absehen — nur symmetrisch nach außen verschoben, welcher Änderung der Beschauer leicht folgen kann, ohne das Gefühl eines Bruchs zu erleben]), so zeigt das vierte Bildpaar — freilich nur in Bezug auf die vertikale Orientierung — eine Änderung des Standpunkts, die ins Bereich des »Qualitativen« fällt: Die

Exzentrizität nach der Mitte hin, also das wesentliche Moment der Einigung, ist zwar auch hier gewahrt (der Sehpunkt dürfte beiderseits nicht allzuweit nach außen von dem des Nachbarbildes fallen; nähere Bestimmung ist unmöglich), er ist aber auf einmal aus der Region über in die unter dem Bildrand verlegt. Die abnorme Ansicht ist mit großem Geschick wiedergegeben.

Außenseite:

Untere Reihe: Inneres Bilderpaar (die beiden Johannes): von einem Sehpunkt aus gesehen, der im gemeinsamen Rahmen, vertikal annähernd in der Mitte, liegt (Sockel und Nischen).

Äußeres Paar (Stifter) mit Sehpunkten, die nach der Mitte zu symmetrisch exzentrisch nicht sehr weit vom Sehpunkt der Mittelbilder liegen (Figuren und Bodenstruktur wohl nicht ganz einstimmig).

Obere Reihe (Verkündigung): für alle vier Bilder ein Raum (unstimmig nur in einigen Details); Sehpunkt nicht unerheblich über der Mitte, horizontal zentral. Die Abschlußfelder alle in Untersicht!

Zusammenfassung:

Im allgemeinen deutliches Bedürfnis des Zusammensehens, zumal der horizontal benachbarten Bilder; ganz streng ist es durchgeführt außen oben, ziemlich streng außen unten (und vielleicht innen unten), mit deutlicher (aber geregelter) Lockerung des Zusammenhalts innen oben (es könnte diese Lockerung außerdem wohl durch vielleicht übliche Stellung der geöffneten Flügel in konkaver statt ebener Flucht gutgemacht werden). Auf ein Zusammensehen der oberen mit der unteren Bilderfolge ist im allgemeinen verzichtet; für beide Folgen liegen die Sehpunkte, wenn auch nicht in der Bildhöhenmitte, so doch intratabulär; nur die äußersten Bilder innen oben sind mit den beinahe marginal hochexzentrischen inneren unteren annähernd zusammen, d. h. in Untersicht gesehen; ebenso die Aufsatzbilder außen mit ihren unteren Nachbarn, gleichfalls in Untersicht.

Von Jan van Eyck sind noch zwei zusammengesetzte Bildwerke da:

1. Das Triptychon des Reisealtars in Dresden (Tafelbild I): es ist perspektivisch typisch, von einem einzigen Augpunkt aus konstruiert.

2. Das Diptychon der »Kirchenmadonna« (der namengebende Teil in Berlin): gleichfalls typisch, d. h. mit doppelseitiger marginaler Exzentrizität.

Von den Nachfolgern der van Eycks seien als Repräsentanten des zweiten und letzten Drittels des Jahrhunderts kurz besprochen: Petrus Cristus, Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Hans Memling. Dadurch entgehen wir der Gefahr, ein Persönliches für ein Allgemeines zu nehmen.

Petrus Cristus, oft von Jan van Eyck nur unsicher unterschieden (bis 1472):

Flügelbild (in Berlin), quergeteilt; für uns bedeutsam: im oberen Teil Verkündigung in architektonischem Milieu: zentral gesehen, obwohl das übliche »Eckbild«.

Rogier van der Weyden (1400–1469): Von den beiden kleinen Altarwerken der Frühzeit steht eines zunächst mathematisch (d. h. technisch)-perspektivisch auf einer niedrigeren Stufe als der Genter Altar; beide Flügelbilder des Johannesaltärchens (das Mittelbild kommt als fast rein figürlich-landschaftlich nicht in Betracht) zeigen merkliche Unstimmigkeiten: der untere Teil paßt nicht zum mittleren, der mittlere nicht zum oberen; sehen wir auf die offenbare Absicht, so kommen wir wohl auf beidseitige marginale Exzentrizität; es liegt also schon kein strenges Triptychon mehr vor. Das Miraflores-Altärchen (gleichfalls zu Berlin), ohne auffallende Verstöße gegen die Regeln der mathematischen Perspektive, in allen drei Bildern stark architektonisch, sprengt die Fesseln des Triptychons völlig: alle drei Bilder sind ganz zentral gesehen, zugleich streng symmetrisch; das letztere mag das erstere erklären. Der spätere Bladolins-Altar (wieder Berlin) kommt nur mit dem Mittelbild und dem linken Flügel in Betracht; ersteres ist bemerkenswert durch Schrägstellung des architektonischen Hauptgegenstandes, des Stalles in Bethlehem; der Augpunkt ist, wie üblich, zentral; das (linke) Flügelbild ist exzentrisch, aber nur intratabulär, und zwar ungefähr $\frac{3/1}{4}$, die normale Blickrichtung trifft auf den Gegenstand der Vision, die Himmelskönigin (wohl zufällig); der Thron, auf dem diese sitzt, ist schräg gestellt (unstimmig ist in diesem Bild der Bethimmel).

Dierick Bouts: Bemerkenswert der »Sakramentsaltar«: Triptychon mit quergeteilten Flügeln. Das Bild links unten (Passahmahl) zeigt die Lockerung vom Triptychonzwang in verstärktem Maße; das Bild ist zwar noch exzentrisch nach der Seite des Mittelbildes hin, aber nicht einmal mehr marginal, sondern nur noch $\frac{2/1}{3}$.

Memling: Von ihm liegt das ganze Werk vor (»Klassiker der Kunst«).

Von den (4) Diptycha nur eines brauchbar (architektonisch und ganz erhalten), das des Niewenhove von 1487: Links Madonna z., rechts der Stifter, sehr stark l. et, stärker nicht nur, als dem gemeinsamen Blickpunkt, sondern auch stärker, als dem Blickpunkt der andern Hälfte (die wohl als Hauptbild zentral dargestellt wurde) entspricht. Also, dem ungleichen Inhalt zuliebe, Abweichung von der Normalperspektive des Diptychons.

NB. Eine Art Diptychon stellen mehrere der Porträtpaare insofern dar, als sie auch mehr oder weniger streng zusammen gedacht nicht nur, sondern auch gesehen sind.

Von den zahlreichen (einem reichen halben Dutzend) Triptycha kommen zwei unbestrittene, das von Chatsworth und eines von Brügge (der sogenannte Johannes-Altar) und ein bestrittenes (das von Madrid) in Betracht:

1. Triptychon von Chatsworth (1468?):

Beide Flügel vom zentralen Blickpunkt des Mittelbildes aus gesehen.

2. Triptychon des Johannes-Altars in Brügge (1479):

Beide Flügel nach dem Mittelbild hin zwar et, aber nicht bis zum (zentralen) Augpunkt des Mittelbildes hin, der bei etwa $\frac{9}{12}$ läge, sondern nur etwa je $\frac{2}{12}$; also »Lockerung«, »beginnende Auflösung« des Triptychonprinzips. (Zeitliche Distanz vom vorigen Bild ein volles Jahrzehnt.)

3. Triptychon von Madrid (von Kämmerer 1899 dem Memling zugeschrieben und auf etwa 1475 angesetzt, von Kehrler 1909 und Voll 1910 dem Memling abgestritten und von etwa 1500 datiert):

Beide Flügel so, daß jeder an Stelle des andern ungefähr vom (zen-

tralen) Blickpunkt aus gesehen wäre. Also eine extreme Abkehr vom Triptychonprinzip. Wäre es erlaubt, hier Reihen zu bilden und zu chronologischen Zwecken zu benützen, so hätten die letzteren Autoren, zunächst mit der späteren Datierung, recht; man könnte aber ferner aus dem Gegensatz der perspektivischen Gesinnung des letzten Bildes zu der aller andern Werke des Memling auch ein Argument ziehen, das für die andere Urheberschaft spräche.

Es sei noch beigefügt, daß die Außenflügel aller, auch der hier — wegen Fehlen der architektonischen Anhaltspunkte — nicht berücksichtigten Triptycha nach Diptychonart, also von einem einheitlichen Standpunkt vor der Mitte der Gesamtbildfläche, d. h. von der gemeinsamen Grenzlinie aus (wobei der Rahmen allerdings nicht außer Betracht gelassen werden darf) gesehen sind, also normal (nur, daß die Exzentrizität hie und da wohl etwas übertrieben ist, offenbar nur aus Ungeschick).

Machen wir uns das Gesamtergebnis für die niederländische Frühzeit klar, so haben wir festzustellen: Die Normalform des Triptychons kommt im ganzen 15. Jahrhundert — der Blütezeit dieser zusammengesetzten Bildform — vor und darf wohl als die vorherrschende bezeichnet werden; Abweichungen von ihr sind aber keineswegs selten, auch stärkere nicht; so ist das intratabulär exzentrische Bild, das Vorbild (wie wir vorgreifend bemerken wollen) der häufigsten Form des exzentrischen Einzelbildes, keineswegs sehr ungewöhnlich; aber sogar das extreme Gegenstück zum normalen Triptychon, die Einheit von exzentrisch gesehenen Bildern, dem Normaltypus des Einzelbildes, wird nicht vermißt, er kommt, freilich nur einmal, vor, bei einem Meister merkwürdigerweise, der am Anfang der Reihe, in nächster Nähe des jüngeren van Eyck, gestanden hat (Petrus Cristus).

Deutsche Frühzeit.

Ein wesentlich anderes Bild als die niederländische bietet die gleichzeitige deutsche Kunst. Ihr Schwergewicht liegt viel weniger im zusammengesetzten Bilde (dieses wird größtenteils durch das geschnittene Altarwerk ersetzt); ihre Besprechung gehört zum größeren Teil somit überhaupt nicht an diese Stelle; es ist aber schon hier darauf aufmerksam zu machen, daß in der deutschen — süddeutschen! — Bildkunst ein anderes Raumgefühl lebt — wie es sich auch in der Architektur deutlich genug geäußert hat — ein Raumgefühl, viel mit stärkerem Sinn für das eigentlich Räumliche (das Innere des Basler Münsters und des — auch Basler? — Kreuzganges auf Bildern des Konrad Witz sind für mich trotz manchem Ungeschick im einzelnen — das wohl auf Mangel an theoretischer Beherrschung der Perspektive zurückzuführen ist — von einer damals unerhörten Intensität des Raumklanges); diese süddeutsche Raumkunst zwingt ihr Raumgefühl auch in keine akademische Schranke; die ruhige, »gesetzte« Frontstellung ist für sie durchaus nicht das Selbstverständliche; diese deut-